

# LA DESINTEGRACIÓN DE LAS CATEGORÍAS FORMALES TRADICIONALES EN LA MÚSICA ALREDEDOR DE 1900 \*

## PROBLEMAS DE ORGANIZACION FORMAL EN MAHLER Y STRAUSS

Arno Forchert

En su libro sobre Mahler, Adorno plantea la necesidad de crear una *teoría material de la forma*, que a diferencia de la tradicional, pueda contribuir a que “la música hable a través de la teoría”.<sup>1</sup> Esta expresión, que sintetiza en un solo término la antítesis entre materia y forma, puede parecer muy plausible a primera vista. No obstante, en una consideración más detenida, surgen varios enigmas que quedan sin resolver, incluso en los comentarios más detallados del propio Adorno. Éste describe la función de esta teoría material de la forma como *deducción de las categorías formales a partir de su propio significado*, a diferencia de la teoría convencional que emplea términos abstractos como *frase principal*, *transición*, *frase secundaria* o *frase conclusiva*. De la simplificación de esta teoría convencional, resultaría la exigencia de derivar las categorías formales partiendo del propio significado. El equívoco sentido de la expresión oculta lo que se quiere decir en realidad y, asimismo, lo que se desprende del contexto: el hecho de que Adorno, aparentemente, intenta interpretar los componentes musicales del carácter expresivo como categorías formales. Las exposiciones de Adorno parecen apuntar hacia una noción de lo material definida ante todo por su independencia de principios formales trascendentes. En este sentido, sitúa junto a la teoría material la llamada *teoría formal de la forma* ante una teoría tradicional que se agota en la definición de relaciones sintácticas, y cuyos términos deben considerarse a su vez como meramente funcionales (*frase principal* y *secundaria*, *transición*, etc.). Sin embargo, no deja de ser desconcertante que Adorno reproche, y precisamente a la teoría formal tradicional, el hecho de no haber considerado las divisiones como funcionales; las categorías de *suspensión* y *resolución* por medio de las cuales Adorno pretende ejemplificar su idea de una teoría material de la forma, no son materiales, sino funcionales.

\* *Zur Auflösung traditioneller Formkategorien in der Musik um 1900. Probleme Formaler Organisation bei Mahler und Strauss. Archiv für Musikwissenschaft*, Jahrgang XXXII, Cuaderno 2 (1975).

1. Th. W. Adorno, *Mahler*. Frankfurt 1960, pág. 65.

Se procura, sin embargo, describir la denominación *teoría material de la forma* como término dialéctico, es decir, como una consideración de la forma que parta del concepto de la constante interrelación, por un lado, de elementos formales concretos, y por otro lado, de una coherencia funcional; esta relación dialéctica nos conduce a un concluyente postulado fundamental, que no pierde un ápice de su veracidad en los casos en que no es seguido. Como ya hemos visto, el término de Adorno no es, con todo, tan inespecífico. Detrás de la polémica contra la teoría formal tradicional se esconde simplemente todo aquello a lo que Adorno se refiere en realidad: no la sustitución de la antigua teoría formal por una nueva, sino la descripción de un estado de cosas característico de la música compuesta en torno a 1900, de una situación en la que la dialéctica entre la totalidad y los elementos formales particulares ya está perturbada. La propuesta de Adorno de construir el sentido de la totalidad partiendo de la naturaleza de los elementos individuales, resulta ser adecuada sólo para una parte de la música de esta época. Debería complementarse con un nuevo punto de vista, que considerara *funcionales* los caracteres de las elementos formales que han perdido su función con respecto a la totalidad. Y sólo ambos aspectos en conjunto representarían lo que Adorno quiere decir con la expresión *teoría material de formas*, una teoría, por cierto, que tiene mucho de interpretación.

No es casual que Adorno haya ideado esta *teoría material de la forma* partiendo precisamente de las obras de Mahler. Tal teoría se origina sobre todo tras la constatación de que en las sinfonías de Mahler –sobre todo las de los periodos creativos primero y medio– aparecen repetidamente secciones de un determinado carácter expresivo que sobresalen conspicuamente del contexto en que se encuentran. Así, Adorno distingue, generalmente, las dos categorías ya mencionadas de *suspensión* y *resolución*, a las que subdividirá de nuevo. Por una parte, pertenecen al tipo de suspensión el carácter de *inmovilidad* –la detención del movimiento–, una figura de carácter que contrasta a su vez con el ritmo de marcha tan frecuente en la música de Mahler; por otra parte estaría la *irrupción*, la apoteosis que destruye la relación de inmanencia. Adorno incluye dentro de la categoría de *resolución* la *catástrofe*, tanto la *afirmativa* como la *negativa*. Si tratáramos de hacer una concisa descripción técnica de las características esenciales de estos cuatro caracteres expresivos, resultaría que cada uno de éstos se distingue sobre todo por un tratamiento prioritario de alguno de los parámetros musicales. Si el tipo de configuración rítmico-métrica es, ante todo, decisiva para el carácter de *inmovilidad*, la dinámico-tímbrica lo es también para el de *irrupción*. Las secciones *afirmativas* de resolución se caracterizan esencialmente por los efectos armónicos, mientras que los pasajes de catástrofe *negativas* son reconocibles como negación del carácter armónico-afirmativo, y expresados sobre todo mediante el gesto melódico de precipitación.

Tales elementos formales, desde luego, no son, en rigor, interpretables como funcionales, es decir, en el sentido de las secciones individuales de un movimiento en forma sonata –la

forma tradicional que se ha desarrollado de manera más diversa- sin oscurecer por ello, indebidamente, su esencia y su verdadero significado en la naturaleza formal de la música de Mahler. La misión de las secciones formales tradicionales era la de interrelacionarse, tomando como base un tipo de composición que emplea motivos y armonías estilísticamente homogéneas, de cuyas variadas modificaciones surgían estas secciones. La insistencia una y otra vez en diversas elaboraciones técnico-compositivas de los caracteres principales en la música de Mahler indica que su significado para la totalidad es muy otro: no se unifican gracias a la similitud, sino que se fraccionan a través de su diversidad. Además, el intento de atribuir a estos caracteres, a pesar de todo, el valor de secciones funcionales de diseños formales tradicionales -como hizo Adorno-<sup>2</sup> desfiguraría la visión de que la estructuración del transcurso del tiempo en la obra de Mahler también puede originarse por otros caracteres, cuya concurrencia invalida la inicial reducción a cuatro únicos tipos. Nos referimos en este caso a los caracteres de *canción*, *marcha* y *coro* en Mahler, pero también a otros caracteres expresivos algo más diferenciados que sirven para identificar, a veces de forma homogénea, secciones enteras de un movimiento; por ejemplo, el tipo de *Adagio cantabile* que aparece en la frase secundaria del movimiento final de la *Primera Sinfonía*, en el sexto movimiento de la *Tercera* o el tercer movimiento de la *Cuarta Sinfonía*; o el tipo *apasionadamente agitado*, caracterizado por constantes grupos de retardos, que aparece interpolado en la marcha fúnebre de la *Quinta Sinfonía* (lo encontramos ya en el movimiento final de la *Segunda*). Tales elementos formales, incluso si se modifican considerablemente, sólo pueden ser legítimamente considerados “categorías de forma material” si están, por un lado, estructurados uniformemente en sentido material -y Adorno define la noción de lo material como aquello “de lo que disponen libremente los artistas: lo que se les ofrece ... en palabras, colores, sonidos hasta convertirlos en composiciones de cualquier clase”-<sup>3</sup> y si, por otro lado, son esenciales para la constitución formal de la totalidad.

De hecho, son precisamente tales secciones de relativa uniformidad del material las que, a fin de cuentas, se perciben con claridad; en un principio parten de estructuras formales tradicionales, aunque más tarde incurren en conflicto frecuente con éstas (es algo que sucede en la obra tardía de Mahler, en la que se revela su verdadera idea de la forma). Se podría describir como una composición con elementos alternantes. Tal descripción tiene dos implicaciones: en primer lugar, que la tendencia que sigue la creación de Mahler tiene como fin disminuir la multiplicidad original de caracteres expresivos, para construir finalmente la totalidad, basándose en la alternancia reiterada de sólo dos tipos de secciones diferentes por su carácter (éstas se contraponen no tanto en el sentido dialéctico como en el sentido de sim-

2. *Ibidem.*, pág. 65 y siguientes; véase también pág. 69 y ss.

3. *Ästhetische Theorie*, Frankfurt 1970, pág. 222.

ple diversidad);<sup>4</sup> y en segundo lugar, que las similitudes de las secciones que se repiten se rigen cada vez menos por criterios asociados a los motivos o temas, y más por un cierto parentesco formal que se circunscribiría, en el sentido técnicamente compositivo, a algunos rasgos generales: por ejemplo, a la utilización de las mismas técnicas de escritura, de gestos melódicos iguales o similares, o caracteres iguales en cuanto a tempo o registro, y la ubicación en idénticas regiones tonales. No obstante, la materialización de esta idea formal corresponde, en concreto, a una deshabilitación de las funciones: la organización hipotáctica, con partes diferenciadas, de las formas tradicionales, se convierte en una simple parataxis.<sup>5</sup>

En la bibliografía sobre Mahler se han resaltado frecuentemente algunos aspectos de este fenómeno. Así, por ejemplo, Monika Tibbe señala que el primer movimiento de la *Primera Sinfonía* combina tres elementos bien diferenciados: la forma sonata, un contenido algo “programático-naturalista”, y los elementos cantables.<sup>6</sup> Paul Stefan<sup>7</sup> ya describió en su día el principio estructural del movimiento lento de la *Cuarta Sinfonía* como encadenamiento de dos series de variaciones; el primer movimiento de esta sinfonía fue interpretado por Rudolf Stephan<sup>8</sup> como la confluencia entre la estructura sonata y la forma *rondó*. Erwin Ratz constató en el desarrollo del final de la *Sexta Sinfonía* una alternancia constante entre los caracteres expresivos *negativo* y *positivo*,<sup>9</sup> y explica el primer movimiento de la *Novena* como un híbrido entre la forma sonata y la variación doble;<sup>10</sup> esta interpretación ha sido recientemente precisada y ampliada por Carl Dahlhaus.<sup>11</sup> Dahlhaus, como lo hiciera antes de él Dieter Schnebel,<sup>12</sup> habla del retroceso del nexo directo entre lo motivico y lo temático en la obra tardía de Mahler. Y, por último, también Eberhard Klemm, en su investigación sobre el *Adagio* de la *Décima Sinfonía*, llegó a la conclusión de que la forma de éste no es otra cosa que la alternancia de dos conjuntos diferentes de rasgos distintivos.<sup>13</sup> De estas observaciones, merecen especial atención particularmente aquellas que se refieren a obras del periodo temprano o medio, porque es en éstas, a diferencia de lo que ocurre en la *Novena Sinfonía* o en el *Adagio* de la *Décima*, donde se refleja el principio de composición mediante componentes forma-

4. A esta conclusión llega también E. Klemm, *Über ein Spätwerk Mahlers*, DJbMw VI, 1961, pág. 24.

5. Véase H. Mayer, *Musik und Literatur*, en: *Über Gustav Mahler*, Tübinga 1966, pág. 149 y ss.

6. M. Tibbe, *Lieder und Liedelemente in instrumentalen Symphoniesätzen Mahlers*, en *Berliner Musikwissenschaftliche Arbeiten I*, Múnich 1971, pág. 48.

7. P. Stefan, *Gustav Mahler*, Múnich 1920, pág. 127.

8. R. Stephan, *Betrachtungen zu Form und Thematik in Mahlers Vierter Symphonie*, en: *Neue Wege der musikalischen Analyse*, publicación n° 6 del Institut für Neue Musik und Musikerziehung, Berlín 1967, pág. 27.

9. E. Ratz, *Zum Formproblem. Das Finale der VI. Symphonie*, en *Über Gustav Mahler*, loc. cit., pág. 111.

10. E. Ratz, *Zum Formproblem bei Gustav Mahler. Eine Analyse des ersten Satzes der IX. Symphonie*, Mf VIII, 1955, pág. 177.

11. C. Dahlhaus, *Form und Motiv in Mahlers Neunter Symphonie*, NZ CXXXV, 1974, pág. 296 y ss.

12. D. Schnebel, *Mahlers Spätwerk als Neue Musik*, en *Über Gustav Mahler*, loc. cit., pág. 157 y ss.

13. Klemm, *Ibidem*, pág. 28.

les alternantes, a veces como una especie de reflexión metaformal sobre los modelos estructurales de la tradición.

Esto es válido, por ejemplo, para los dos movimientos de la primera parte de la *Quinta Sinfonía*. Éstos son interpretables como una yuxtaposición entre la marcha fúnebre con trío y la forma sonata, estando ambas vinculadas motivicamente. Así las consideró ya Adorno, haciendo referencia a Paul Bekker.<sup>14</sup> No obstante, la idea formal unificadora de ambos movimientos es, también aquí, la alternancia de dos elementos expresivos diferentes: el de la marcha fúnebre, y el de la sección siguiente, caracterizado por una emoción apasionada.<sup>15</sup> La contraposición de ambos caracteres, expuesta en el primer movimiento, perdura en el segundo, que comienza con una expresión de vehemencia tempestuosa,<sup>16</sup> después de concluirse el primero con el carácter de marcha fúnebre. De este modo, parece carecer de importancia el hecho de que sólo las secciones de marcha fúnebre, y no las partes rápidas, estén vinculadas motivicamente con el primer movimiento; tampoco resulta demasiado claro que el segundo movimiento haya sido planeado en forma sonata. El acontecimiento formal más relevante reside más bien en el hecho de que Mahler se atenga continuamente a la alternancia de ambos caracteres. Y, en otro sentido, el discurso formal trascendente se asemeja a aquello que se desprende de la observación de la obra tardía: también en el último periodo –el *Adagio* de la *Décima* constituye un buen ejemplo ilustrativo–,<sup>17</sup> confluyen en el final los caracteres expresivos que en un inicio estaban perfectamente diferenciados; se llega a una mezcla de ambos, que, desde luego, debe considerarse más como una especie de ósmosis, que como resultado de un proceso dialéctico. La idea de la contraposición de ideas alternantes se percibe con particular claridad en un análisis de los movimientos finales de Mahler. Con razón indica Paul Bekker<sup>18</sup> que la problemática de los movimientos finales juega un papel central en la obra de Mahler. Después del intento de la *Primera Sinfonía*, Mahler evitará la utilización, por otra parte lógica, de la forma sonata para el movimiento final –si dejamos de lado el caso especial de la *Sexta Sinfonía*–. Mahler rehuía la obligación de crecimiento impuesta por una construcción predeterminada, en la que la reexposición trajera consigo inevitablemente un final triunfal, no solamente del movimiento, sino de la obra entera. Este rechazo suscitó la necesidad de buscar otras soluciones formales. Una de estas soluciones era la de un final de tipo coral, que no dejaba de ser una emulación de un modelo del pasado –esta vez el de la *Novena* de Beet-

14. Adorno, *Ibidem*, pág. 72 y pág. 19; P. Becker, *Gustav Mahlers Symphonien*, Berlín 1921, pág. 181.

15. *Edition Eulenburg* n° 532, pág. 20. Aquí la indicación de Mahler es *Plötzlich schneller. Leidenschaftlich. Wild.* (De pronto, más rápido. Apasionado. Salvaje.)

16. *Quinta Sinfonía*, *Ibidem*, pág. 47; “Stürmisch bewegt. Mit größter Vehemenz” (Tempestuosamente agitado. Con la mayor vehemencia).

17. Klemm, *Ibidem*, pág. 24.

18. Bekker, *Ibidem*, pág. 19 y ss.



hoven-. Posteriormente, Mahler lograría con el *Adagio* final de la *Tercera Sinfonía* la primera solución totalmente personal al problema.

Este movimiento, el primero de los grandes *adagios* mahlerianos, no se presta a una interpretación formal convincente: no porque su estructura sea imprecisa –al contrario, es de una claridad extraordinaria–, sino porque no se deja describir en términos de similitud o diferencia motivica. Es cierto que, al principio, los elementos motivicos de distintos tipos están claramente contrastados, pero no son fundamentales en la estructura del desarrollo global. La estructura se percibe más bien como contraposición entre una sección cantable tranquila en modo mayor dentro de su tonalidad inicial, *re mayor*, y el carácter propio del modo menor, con una armonía oscilante y tendencia a intensificaciones dinámicas. La construcción formal del movimiento viene determinada por una triple alternancia, no viéndose en absoluto mermada su claridad por el creciente cambio y combinación de las ideas melódicas expuestas al principio: la entrada de la parte cantable tranquila en modo mayor inserta cesuras patentes, al actuar como respuesta a las partes intensificadoras, que tienen el carácter propio del modo menor.<sup>19</sup> El principio de sucesión de elementos que se alternan, que se puede observar en este movimiento final, lo emancipa de los modelos formales tradicionales, para dominar de ahora en adelante las construcciones de los finales de Mahler (con la excepción de la *Sexta* y la *Octava Sinfonías*), de un modo más o menos visible.

Esto se verifica incluso en la *Cuarta Sinfonía*, con su movimiento final con solista vocal, aparentemente tan diferente. Y es así porque una serie de indicios demuestra que el *Lied vom himmlischen Leben* guarda una estrecha relación con el *adagio* precedente, y al propio tiempo nace como consecuencia de éste.<sup>20</sup> Esto se confirma ante todo por el hecho de que, aparte de la *Cuarta*, no existe ningún otro movimiento final en las sinfonías de Mahler que comparta la misma tonalidad que el movimiento anterior: en este caso *sol mayor*. El hecho de que el *adagio* finalice en la dominante origina un vínculo adicional particularmente estrecho entre ambos movimientos. Ahora bien, este *adagio* constituye, como variación doble, una puesta en práctica realmente ejemplar de la construcción formal basada en elementos formales alternantes, los cuales, de manera similar al movimiento final de la *Tercera*, se caracterizan por las tonalidades en modo mayor y menor. La contraposición de éstos, sin embargo, es trasladada al movimiento final, igualándose cada vez más las divergencias inicia-

19. Denominándose ambos caracteres **a** y **b** se obtiene la siguiente estructura: **a1** (c. 1-40) **b1** (c. 41-91) **a2** (c. 92-124) **b2** (c. 124-197) **a3** (c. 198-219) **b3** (c. 220-251) **a4** (c. 252-fin). De donde resulta que las dos figuras están más próximas en la sucesión **a3-b3**; se enlazan inmediatamente, y el contraste tonal consiste en un mero cambio de *re mayor* a *re menor*.

20. El hecho de que el *Lied* haya sido compuesto antes que resto de los movimientos, muestra que, en este caso, el *Adagio* fue concebido con respecto al *Lied*. Esto se confirma también en la antelación al inicio del *Lied* al final del movimiento lento (c. 320-323).

les. De ello se deriva la siguiente sucesión de tonalidades, presentes en las cuatro estrofas del *Lied vom himmlischen Leben*: sol mayor - mi menor - sol mayor - mi menor. Con ella cesa la fluctuación de elementos formales alternantes. Mahler no puede referirse más que a este hecho cuando observa que el movimiento final constituye “el vértice último en el que confluuye la construcción de esta *Cuarta Sinfonía*”.<sup>21</sup>

Los movimientos finales de la *Quinta* y de la *Séptima Sinfonías* llevan el título *Rondó-Finale*. Mahler se atiene aquí de nuevo a un esquema formal tradicional, aunque lo complica considerablemente en ambos casos. El modelo habitual de *rondó* resulta considerablemente alterado, en buena medida porque Mahler varía los *ritornelli* –es decir, las partes que teóricamente permanecen inalterables– en cada nueva aparición de éstos, mientras que, por el contrario, construye los *episodios* frecuentemente con el mismo material temático. No obstante, las relaciones de identidad en la configuración de motivos y temas no son tan decisivas para un fácil reconocimiento de la estructura, como lo son otros principios más generales. A través de éstos se reduce el discurso formal global a una serie de simples alternancias, a pesar de la multiplicidad y el colorismo externos. De esta manera, el final de la *Quinta Sinfonía* se ordena fundamentalmente conforme a la alternancia entre secciones contrapuntísticas y secciones homófonas, las primeras de las cuales se caracterizan a su vez por el *non legato* de la cuerda grave y un empleo continuo de corcheas, mientras que en las segundas dominan más bien los temas cantables en la cuerda o en el viento-madera.<sup>22</sup>

Más complejas y difíciles de analizar son las características del *rondó* de la *Séptima*. En un primer momento, el *ritornello* es utilizado por Mahler en dos versiones diferentes (aunque siempre se producen pequeñas modificaciones en cada nueva aparición). No obstante, introduce la parte final con ayuda de una tercera versión. Los episodios se relacionan motivicamente con los *ritornelli*, y también entre sí. Los tres primeros episodios son diferentes, mientras que el cuarto resume las ideas principales de los tres anteriores. El último episodio, perteneciente ya a la sección final, conecta de nuevo con la primera parte.<sup>23</sup> A pesar de las intrincadas relaciones entre motivos, la disposición del *rondó* es relativamente fácil de seguir gracias a la alternancia de dos caracteres expresivos perfectamente diferenciados. El primero, algo pomposo y festivo, que recuerda a la atmósfera sonora del preludio de los *Meistersinger*, se

21. Documentado en N. Bauer-Lechner, *Erinnerungen an Gustav Mahler*, Viena 1923, pág. 143.

22. Teniendo en cuenta las relaciones entre los motivos, la construcción en forma de *rondó* del movimiento final de la *Primera Sinfonía* hasta el inicio de la larga coda en el c. 497 y ss., se representa esquemáticamente de la siguiente manera: “lema” inicial (c. 1-23) **I1** (introducción, c. 24-56) **a1** (c. 56-99) **b1** (c. 100-135) **I2** (c. 136-166) **a2** (c. 167-190) **c1** (c. 191-272) **a3** (c. 273-306) **b2** (c. 307-336) **a4** (c. 337-372) **c2** (c. 373-422) **a5** (c. 423-496).

23. En representación esquemática, **I** (c. 1-6) **a1** (c. 7-51) **b1** (c. 52-78) **a2** (c. 79-99) **b2** (c. 100-119) **a1** (c. 120-152) **b3** (c. 153-188) **a2** (c. 189-209) **b1+2+3** (c. 210-268) **a3** (c. 268-308) **b1** (c. 309-359) **coda** (c. 360 y ss.). La parte final comienza ya con el c. 268; compárese, sin embargo, con la descripción de Bekker, *Ibidem*, pág. 260 y ss., que cuenta en total ocho secciones de *ritornello*.

caracteriza por empleo del viento-metal; el segundo, más íntimo, se distingue primordialmente por el timbre de viento-madera y cuerda. Así, a esta complicación en el nivel de las relaciones entre motivos corresponde una simplificación de la estructuración formal, que recuerda a arcaicos modelos, tales como la alternancia dinámica de *forte* y *piano* o de *ripieno* y *concertino* en el *concerto grosso* barroco.

También se ha señalado en repetidas ocasiones que la contraposición de caracteres alternantes en el movimiento final de la *Novena Sinfonía* –un *adagio* como en la *Tercera*– es lo que realmente genera la forma musical.<sup>24</sup> En este movimiento, la evolución de la forma musical que hemos descrito llega a su culmen: lo que anteriormente se manifestaba esencialmente como principio formal de ordenación, ahora adquiere un significado propio –un incesante fluir premonitorio de despedida y de muerte–. Hans Ferdinand Redlich insiste en que, en el decurso del primer movimiento de la *Novena Sinfonía*, el motivo principal –el pausado gesto melódico de caída desde el intervalo de tercera a uno de segunda, expuesto en la primera entrada de los violines– adopta formas que recuerdan al inicio de la sonata *Les Adieux* de Beethoven.<sup>25</sup> Este gesto melódico de “despedida”, sin resolución melódica, aparece en el primer movimiento, y finaliza con la nota de retardo de *novena*, en el oboe.<sup>26</sup> Sólo el motivo que encabeza el movimiento final retoma esta señal completándola enfáticamente con una caída sobre el tono principal.<sup>27</sup> El giro melódico es, sin lugar a dudas, una cita textual de la “despedida” del inicio de la sonata de Beethoven. Lo que en esta sonata era sólo un inicio, en Mahler es una continua reiteración, siempre en *cadencia rota*.<sup>28</sup> No hay que olvidar que la cadencia rota, en tiempos de Beethoven, denotaba pregunta y duda. Siendo la señal armónica de esta cadencia rota la que moldea la expresión apasionada e insistente de la primera sección, Mahler caracteriza ya la segunda sección conforme a sus instrucciones de ejecución *ohne Empfindung* (sin sentimiento) u *ohne Ausdruck* (sin expresión)<sup>29</sup> –como sugestión de abandono, rigidez y muerte–. La idea formal de Mahler, que encuentra su expresión en la renuncia a una conexión sintáctica de ambas secciones, compele los elementos formales sucesivos hacia una simultaneidad de ideas. La música ya no narra historias, sino que se convierte en la proyección de un estado, desplegada en el tiempo.

La evolución estilística que hemos seguido en el presente estudio demuestra que la pretensión de Adorno de considerar las categorías formales de Mahler como funcionales conduce

24. Así, por ejemplo, en Adorno, *Ibidem*, pág. 214 y ss.; Schnebel, *Ibidem*, págs. 179 y 181.

25. H. F. Redlich, *Gustav Mahler's last Symphonic Trilogy*, en *Gedenkschrift H. Albrecht*, Kassel 1962, pág. 248; el mismo autor, *Bruckner and Mahler*, Edición revisada, Londres 1963, pág. 219 y ss.

26. Véase *Novena Sinfonía*, primer movimiento, cc. 448 y ss.

27. *Novena Sinfonía*, *Adagio*, c. 3.

28. Beethoven, *op. 81a*, primer movimiento, cc. 7-8.

29. *Novena Sinfonía*, *Adagio*, c. 28 ó 34.



a una aporía. Tal evolución se plasma en una creciente diferenciación del material compositivo, que se corresponde con una diferenciación funcional decreciente. Lo más significativo y novedoso de la producción artística de Mahler no está en el hecho de haber sabido compaginar en sus composiciones categorías materiales y funcionales; más bien reside en su voluntad de abandonar la subordinación a la relación funcional en aquellos momentos en los que dicha subordinación supone un obstáculo para las exigencias expresivas dictadas por un desarrollo más intensivo del propio material.

\* \* \*

La aspiración a la coherencia artística total jamás fue abandonada por Richard Strauss. En torno al año 1900, Strauss era conocido, entre otras cosas, como el máximo defensor de los nuevos principios formales de la música instrumental. Sin embargo, y aunque pueda parecer paradójico, el compositor muniqués se ciñó casi exclusivamente a las formas tradicionales. Se puede decir de Strauss, con mucha más razón que de Mahler, que produjo una creación caracterizada por el esfuerzo de hacer hablar los caracteres funcionales diferenciados que se habían desarrollado en la forma sonata. El procedimiento utilizado por Strauss ha sido calificado por Wolfgang Dömling de *hermenéutica* formulada en términos musicales, aplicándose este término a la música programática –a veces con connotaciones un tanto trivializantes– y la música de derivación literaria del siglo XIX.<sup>30</sup> Probablemente sea esta una acertada descripción de las intenciones de Strauss en el campo del poema sinfónico; no obstante, no es una valoración del todo fundada, ya que la consideración de la *música como poema* del romanticismo en modo alguno estaba tan alejada de la realidad musical, sino que tenía por completo su *fundamentum in re*, especialmente a la vista del alto nivel alcanzado por las formas instrumentales con Beethoven. No se cuestionan los procedimientos literaturizantes y hermenéuticos de Strauss por ser éstos muestra de una concepción musical errónea, sino por presuponer la conservación artificial de caracteres formales funcionales con el único fin de utilizarlos como medios de representación.

En el clasicismo, la diferenciación funcional de las principales secciones de la forma sonata se basaba en realidad en un precario equilibrio entre las diversas intenciones expresivas, encuadradas estilísticamente en un periodo y un género: estructuras métricas cerradas y cuadradas, formaciones periódicas acortadas o extendidas, una simple armonía cadencial o progresiones armónicas, notas pedales sobre la dominante o la tónica, melódica derivada del

30. W. Dömling, *Collage und Kontinuum. Bemerkungen zu Gustav Mahler und Richard Strauss*, en NZ CXXXIII, 1972, pág. 133.

acorde o la escala, secciones de factura homófona o contrapuntística, etc. Todo esto no sólo servía para la caracterizar la frase principal y secundaria, las secciones de preparación, transición o reafirmación, las partes de desarrollo o epílogo, sino también para reflejar diferencias en el grado de desarrollo del material musical. Pero lo que todavía aparece en las formas del clasicismo como la modificación de principios de interpretación colectivos, se va transformando progresivamente durante el siglo XIX, hasta desembocar en un claro antagonismo. Este hecho se pone de manifiesto en el ejemplo de relación entre las secciones de desarrollo y cadencia. Mientras ambas son de importancia capital en el clasicismo, su coexistencia llega a ser problemática a finales de siglo: la cadencia se ha convertido en una forma obsoleta; el desarrollo, muy al contrario, en un paso adelante en el progreso técnico musical.<sup>31</sup> En otras palabras: el lenguaje musical de finales del siglo XIX utiliza la diferenciación funcional, pagando el caro precio de una disociación en secciones de estilos diferentes. Tras esta disociación emergen claramente, por un lado, las secciones funcionales como caracteres aislados –lo que las hace aptas para la reproducción de contenidos extramusicales–, y, por otro lado, la necesidad de controlar una fuerza que organice –desde dentro– la totalidad. Las distintas secciones funcionales, en lugar de poseer por sí mismas una coherencia musical, se convierten en material utilizable con fines extramusicales. La concurrencia de estos contenidos extramusicales se consigue solamente sobre la base de un proceso paralelo de “concreción extramusical progresiva”, que convierta en caracteres “*quasi-psicológicos*” las relaciones musicales originarias de la tradición. Así, el tema se convierte en un carácter masculino o femenino, la transición en un carácter de suspensión, de indecisión o fugacidad, la reafirmación en expresión de solidez y persistencia, el desarrollo en lucha y trabajo, el epílogo en paz y seguridad.

Hemos descrito a grandes rasgos una situación cuyas consecuencias repercutieron decisivamente en la creación instrumental de Strauss. Los procedimientos compositivos ya están plenamente desarrollados en *Don Juan*. Es cierto que, en términos generales, esta pieza conserva las secciones funcionales en el orden en que, según la tradición, suelen interrelacionarse; en este sentido *Don Juan* puede ser considerado una forma sonata. Pero la conexión estructural de estas secciones entre sí se ha debilitado tanto, que es difícil juzgar aquí si esto obedece a una determinada lógica de la coherencia musical, o bien a los estadios de la acción representada. Las palabras del propio Strauss, según el cual el programa poético es “la razón que crea las formas” para la expresión de los sentimientos,<sup>32</sup> apuntan más bien a la segunda posibilidad. De hecho, las secciones de la exposición no tienen prácticamente conexión algu-

31. Véase Th. W. Adorno, *Philosophie der Neuen Musik*, Tubinga 1949, págs. 35 y ss.

32. Carta a Romain Rolland, citado por F. Trenner, *R. Strauss, Dokumente seines Lebens und Schaffens*, Múnich 1954, pág. 96.

na entre sí.<sup>33</sup> La frase principal (reconocible como tal por sus motivos concisos y coherentes y una estructura periódica que, aunque es ampliada, cadencia en tónica) es seguida por una transición, claramente diferenciada por su cambio de timbre, la diferente técnica compositiva empleada, y un distinto tratamiento armónico-melódico. Una vez más, se trata de manera diferenciada –sobre el pedal de la tonalidad de dominante en la frase secundaria– la siguiente sección preliminar. Este pasaje, concebido en *Don Juan* como dueto, sobresale nuevamente del contexto con la misma claridad. Así, se reúnen los elementos esenciales que serán utilizados en lo sucesivo por Strauss, sin respetar su posición originaria en la estructura de la forma sonata. Esto se ilustra en las excepciones a la norma que también hay en *Don Juan*: la interpolación de un tema nuevo *masculino* y de otro nuevo *femenino* –en definitiva, de nuevas ideas para las frases principal y secundaria– dentro de la sección caracterizada como desarrollo; otra excepción a la norma la constituye la reexposición transformada, que presenta, en sucesión, los dos temas masculinos en lugar de presentar dos ideas contrarias. Además de esto, al resolverse el tema femenino del desarrollo gracias a un epílogo ampliamente elaborado –uno de los elementos formales que aparecerá siempre en las obras posteriores de Strauss–, el significado funcional original de las secciones individuales con respecto a la coherencia musical global es llevado al absurdo. Las nuevas ideas no surgen por exigencia de la lógica del discurso musical inmanente, sino porque expresan caracteres propios del desarrollo de la acción presentada; la expresión de calma total (la parte del epílogo, hacia la mitad del desarrollo) corresponde a un acontecimiento importante del sujeto literario, pero no a una evolución musical, que debería haber tocado ya a su fin. Incluso la contradicción entre la lealtad a la forma sonata –demasiado claramente estructurada en la parte de la exposición– y el incumplimiento de uno de sus principios más importantes, el de la economía de temas, no son sino consecuencia del mismo procedimiento, según el cual Strauss transforma las formas musicales a su conveniencia. No es casual que en una pieza que tenga por asunto el mito de Don Juan, por un lado aparezca más de un tema femenino, y, por otro lado, ninguno de estos temas sea utilizado hasta el final de la obra.<sup>34</sup> El significado específico de lo inusual, de la transgresión de la norma –siendo éste el significado exigido por el sujeto literario– tiene sentido en relación a la forma sonata; el marco de una forma de rondó, por ejemplo, resultaría demasiado alejado del sujeto literario como para cumplir las expectativas. No sólo las seccio-

33. Ya había apuntado esto R. Gerlach, en *Don Juan und Rosenkavalier*, Berna 1966, pág. 47, que definió *das Zusammengesetzte seiner aus Fragmenten entstehenden ... Form* ("lo compuesto de su 'forma', que surge a través de fragmentos") como lo auténticamente nuevo en *Don Juan*.

34. La descripción de Gerlach de la parte denominada por Strauss *Katerstelle* ("del gato") al final del desarrollo –en la que los motivos de los temas femeninos, transformados en esquema y materia sonora, aparecen de nuevo brevemente– apunta hacia este hecho; véase Gerlach, *Ibidem*, pág. 43: "El tema de la 'frase secundaria' en sí mayor y el de la frase en sol mayor reclaman su derecho de ser 'desarrollados', de perdurar en la construcción: se quejan de infidelidad".

nes funcionales, sino también la forma que éstas tenían en la tradición instrumental, se convierten en material compositivo manipulable por el compositor.

A la vista de este método de composición, los continuos intentos de atribuir ciertos esquemas formales tradicionales a las obra instrumental de Strauss, resultan tener poco sentido si no se comprenden los verdaderos procedimientos del compositor. Porque incluso allí donde Strauss hace mención explícita de estos esquemas (en el título de las propias obras), como ocurre con la forma rondó en *Till Eulenspiegel*, la forma de variaciones en *Don Quijote* o la forma cíclica sinfónica en la *Sinfonía Doméstica* o la *Sinfonía Alpina*, sus indicaciones no explican nada; al contrario, son las propias indicaciones las que requieren una explicación. Los elementos formales que constituyen estas formas siguen siendo los mismos. Se trata de caracteres funcionales, si bien compuestos cada vez de una manera distinta: frases principales a modo de complejos encuadrados en una misma tonalidad mediante una cadencia y caracterizados por una especie de constelación de diversos motivos; frases secundarias cantables de exuberante sonoridad; secciones de transición construidas, en la mayoría de los casos, con secuencias armónico-melódicas; amplias notas pedales sobre la dominante como elementos preparatorios; desarrollos estructurados sobre todo como un entramado contrapuntístico de distintos motivos e ideas melódicas; codas que resuelven mediante el empleo de material motivico en pedales de tónica o que incorporan una entrada a la reexposición en *stretto*; epílogos de melodía diatónica, sencilla y cantable.

De este modo, las secciones transitivas convertidas en caracteres representan, por ejemplo, la escena del mercado en *Till Eulenspiegel*, la sección *Von der großen Sehnsucht* en *Zarathustra*, el diálogo entre el violín solo y el retrato de la compañera desarrollado en la orquesta en *Ein Heldenleben*, y una sección similar de diálogo en la *Sinfonía Doméstica*.<sup>35</sup> En ellos la función original es tan sólo aparente, debido en gran medida que en tales composiciones, los propios temas contienen fuertes contrastes. Tanto entre los motivos como en la armonía se puede dar una yuxtaposición directa, ya que nada exige la presencia de una sección de transición. Los caracteres de epílogo no se encuentran solamente al final de las obras –como ocurre en *Till Eulenspiegel* o en *Don Quijote*–, sino que pueden aparecer virtualmente en cualquier lugar, como se mostraba ya en el ejemplo de *Don Juan*; un epílogo puede darse incluso en una sección de la introducción, como ocurre en el final de la sección del *Hinterwelter* del *Zarathustra* o en la parte en *mi mayor* de la introducción de *Don Quijote*, designada con la expresión *träumend* (“en sueños”). Ciertamente el hecho de que el desarrollo ya no tenga un lugar establecido es el resultado de un proceso histórico que comenzara ya con Beethoven; sin embargo, este factor adquiere un nuevo significado en Strauss, ya que la

35. Antes de la entrada del tercer tema.

técnica específica de descomposición de los elementos formales complejos, relacionada originalmente con la noción de desarrollo, cede paso, cada vez más, a un procedimiento basado en los motivos y el contrapunto, que provoca la disociación de los elementos temáticos. Según esto, el carácter de desarrollo resulta ficticio y se adapta libremente a lo que el programa requiere: tanto en la construcción en forma de rondó de *Till Eulenspiegel*, en las variaciones de *Don Quijote*, en la libre estructuración de las secciones de *Zarathustra* o en creaciones formales híbridas como puedan serlo las de *Heldenleben* o de la *Sinfonía Doméstica*. En lo relativo a la ubicuidad de los caracteres funcionales, procedentes en su totalidad de la forma sonata, la cuestión del esquema global conforme al cual la obra esté ordenada resulta ser secundaria. Esta manera de componer, más que hablar de características netamente musicales, dice mucho sobre el modo en que Strauss concebía sus programas literarios.

No obstante, la misma necesidad representativa que, en un principio, hizo que Strauss se atuviera a una diferenciación de los caracteres funcionales, contribuye finalmente a la nivelación de éstos, ya que los polariza exagerando sus rasgos distintivos con el fin de alcanzar una claridad absoluta. En definitiva, el desarrollo apunta hacia una contraposición de secciones de contrapunto de carácter evolutivo por un lado, y de secciones melódicamente coherentes, homófonas y cadenciales por otro.<sup>36</sup> Esta tendencia se acentúa cada vez más, hasta llegar a la composición de la *Sinfonía Doméstica*. En consecuencia, tienden a igualarse los significados propios de los caracteres funcionales. Al final se llega a una conciliadora síntesis dialéctica, tal y como sucede en la *Sinfonía Doméstica* en el momento de la fuga; construida como un desarrollo, se resuelve con el tema de la reconciliación, enfrentándose la lucha y la paz, la renuncia y la satisfacción, la negación y la afirmación. La adecuación al contenido ideológico, que se añade a la conservación artificial de caracteres funcionales obsoletos, se manifiesta aquí plenamente: la negación se asocia al inquieto procedimiento musical del desarrollo; la afirmación, al tradicional principio cadencial.<sup>37</sup>

La vieja forma sonata, vista no como esquema, sino como tipología musical ideal, es la quintaesencia de un principio compositivo que contempla la unidad de la obra como unidad funcional. Esta unidad se materializa en una red de relaciones entre motivos y armonías. A esto se corresponde la idea de la composición seria en el siglo XIX, periodo en el que el carácter de las elementos constructivos –piénsese en las obras de Schubert o Bruckner–

36. Esta tendencia se observa en *Salomé*, compuesta más o menos al mismo tiempo, y todavía en *Elektra*. Solamente en *Rosenkavalier* busca de nuevo Strauss el equilibrio estilístico –ahora bien–, en un sentido tradicional.

37. El proceso que aquí se observa de nivelación de las categorías formales tradicionales en la creación de Strauss se encuentra con la tendencia, apreciable en general en el siglo XIX, que apunta hacia una creciente unificación de la sustancia motívica a partir de la cual se crean las secciones individuales. Hasta qué punto las relaciones de motivos y temas en la música en torno a 1900 son capaces de lograr una coherencia musical sería una cuestión que quedaría necesariamente reservada a una investigación independiente.



adquiere una importancia mayor. La composición sería presupone un tipo de percepción sonora de las relaciones formales en el que cada instante del devenir musical, cada situación concreta, se integra en el marco total de la obra. No obstante, los elementos formales, que en último término no se entienden como funcionales (bien porque manifiesten un significado propio como caracteres expresivos independientes o bien porque se integren en esa totalidad como caracteres funcionales al servicio de algún elemento extramusical), apelan fundamentalmente a un tipo de escucha que parta de la totalidad para dirigir la atención hacia lo particular. Pero con esto comienza a transformarse la noción de la forma musical. Si anteriormente la forma era la organización de un todo dentro del tiempo, ahora se va convirtiendo progresivamente en una composición del discurso temporal mismo. Es esto lo que se logra con las categorías formales materiales, independientemente de que este transcurso temporal se verifique –como en el caso de Mahler– mediante de la alternancia de elementos formales relativamente homogéneos, o –como sucede en el caso de Strauss– se fraccione en una sucesión de momentos individuales. Lo que en realidad denota el término de Adorno *categoría formal material*, se reconoce visiblemente en ambos procedimientos: es la desintegración de las categorías formales tradicionales. ■

Traducción: Claudio Martínez

